

V ENCONTRO ESTADUAL DAS GRADUAÇÕES EM DANÇA DO RS



Eixo 1: Poéticas e pesquisa em dança

COREOGRAFIA “ÔNIX”: PROCESSO DE CRIAÇÃO, REMONTAGEM E RECRIAÇÃO

Daniel Silva Aires (UFRGS)¹

Mônica Dantas (UFRGS)²

RESUMO: O presente estudo investiga o processo de criação da coreografia “ÔNIX” (2009) de Daniel Aires, bem como os desdobramentos ocorridos com sua estruturação até sua última remontagem em 2015. A partir da visão deste coreógrafo gaúcho e das condutas utilizadas em seu processo criativo é possível estabelecer vínculos estruturais com as proposições iluminadas por Cecília Salles e Nestor García Canclini. Tem como embasamento teórico e metodológico a cultura visual, a *crítica genética* como forma de delinear os procedimentos para a recriação em dança e a *hibridação*, a fim de compreender esses procedimentos e como a participação dos intérpretes são mediados pelo coreógrafo, tornando-se (ou não) homogêneos no objeto artístico

¹ Daniel Silva Aires: Bailarino/Coreógrafo, Bacharel em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Especializando em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). daniel_aires@hotmail.com.

² Mônica Dantas: Professora Adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no Cursos de Graduação em Dança, Especialização em Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Mestrado/Doutorado. Pós-doutorado na Coventry University (Reino Unido). modantas67@gmail.com.



final. Justifica-se por valorizar os processos de criação em dança que se instrumentalizam em procedimentos de remontagem/recriação na constituição do acervo coreográfico regional. A pesquisa demonstra que os participantes, ao oferecerem - rico e múltiplo - material corporal, interferem na caligrafia do coreógrafo a partir de sua proposta e em diferentes dosagens, na criação, remontagem e recriação.

PALAVRAS CHAVE: Dança - Recriação - Hibridação - Crítica Genética - Cultura Visual.

Introdução

O presente estudo busca investigar os processos de criação/remontagem/recriação da coreografia "Ônix" (2009). Trata-se de uma obra em dança contemporânea, executada inicialmente por cinco bailarinos (três mulheres e dois homens, entre esses o coreógrafo). Tem como embasamento teórico e metodológico a crítica genética como forma de delinear os procedimentos para a criação em dança contemporânea, e a hibridação, a fim de compreender como os participantes – bem como seus distintos corpos – entrecruzam e interferem na caligrafia do coreógrafo, se/quando se tornam (ou não) homogêneos no objeto artístico final.

Para entender a possível relação dialógica entre a crítica genética e hibridação, investigaremos as anotações do coreógrafo, seus rascunhos coreográficos, apontamentos e rabiscos do processo inicial para a primeira versão da obra aqui apontada. Os dados aqui expostos foram coletados das anotações e vivências experienciadas pelo coreógrafo durante seis anos, período no qual a obra pode ser revista por três vezes.

A principal questão a ser respondida com o presente estudo é: de que maneiras os intérpretes criadores e os registros das obras iniciais colaboraram e interferiram na recriação em dança contemporânea, dando ênfase ao processo, de que maneira os registros materiais (vídeos, fotos, anotações, etc.) e imateriais (vivências experimentadas pelos bailarinos) criam procedimentos/conduas que se relacionam com a crítica genética?

Crítica Genética e Hibridação

A crítica genética inicialmente se detinha à descoberta de linhas de procedimentos para a criação artística literária, hoje, para

além dos registros da palavra, estende-se a outros processos e formas de se expor e apresentar no mundo, relacionando-se com a dança e [...] considerando a evolução dos recursos informacionais tecnológicos [...] bem como, [...] trazer o frescor das vivências experimentadas nos corpos por meio de uma investigação calcada no processo de criação (TAVARES, 2014). Salles (2008) nos indica que a crítica genética tem como objetivo investigar os processos de criação das obras de arte, através de seus variados registros, contemplando a “memória de uma criação e, assim, dar um tratamento metodológico que possibilite um maior conhecimento sobre esse percurso”.

Os estudos geneticistas em Salles (2008) nos mostram ainda que é necessário repensar o “papel do crítico quando ele é parte das redes de criação”. Portanto, justifica que parte desta pesquisa se dê no âmbito de analisar os relatos de experiência do autor (que está imerso em seu próprio processo criativo).

É possível observar que na contemporaneidade a valoração antes dada ao objeto artístico finalizado é substituída pelo processo criativo que os constitui. Contudo, obviamente, ainda admite-se a análise de obras finalizadas, sobretudo se essas deixam rastros de seus procedimentos de criação. Esses rastros são a força motriz para os discursos geneticistas, onde “o crítico genético pretende tornar o percurso da criação mais claro, ao revelar o sistema responsável pela geração da obra” (SALLES, 2008).

Para o contexto das (re)criações em dança é possível entender esse “sistema” como a junção da pesquisa do coreógrafo (anotações, experimentos, percepções, rascunhos, etc.), o conjunto de registros da obra original (vídeos, fotos, textos críticos, relatos, percepções, etc.) e os corpos dos bailarinos (carregados de suas vivências, linguagens específicas, recursos interpretativos, corporais, técnicos, etc.). Os elementos que compõe esse “sistema”, resumidamente apontados aqui, nos revela múltiplas possibilidades de cruzamentos para a obra a ser (re)criada.

Ao coreógrafo cabe o papel de mediador, ao intervir/arbitrar nas decisões de como esses elementos, entrecruzados, podem ser melhor aproveitados em sua proposta coreográfica, ou seja, em sua caligrafia. Observadas as disparidades componentes destes sistemas, nos interessa compreender se esses elementos tendem a hibridarem-se ou a mestiçarem-se no processo de (re)criação.

A hibridação é um termo recorrente para definir misturas e combinações multiculturais. Canclini (2015) nos indica que hibridação não pode ser considerada como simples fusão de diferentes culturas “sem dar suficiente peso às contradições e ao que não se deixa hibridar”. O autor aponta ainda para uma rede de conceitos que direcionam para tipos de cruzamentos como “contradição, mestiçagem, sincretismo, transculturação e crioulização” para definir misturas de crenças, raças, etnias e culturas, nos mostrando que para além das terminologias clássicas é preciso entender os processos de hibridação “Assim é possível reconhecer o que contém de desgarre e o que não chega a fundir-se”.

Cattani (2012) considera as classificações de hibridez e mestiçagem como opostas no uso de diferentes elementos ao discorrer sobre seus usos na arte contemporânea. Por hibridação a autora entende os cruzamentos que dialogam entre si, de maneira que não se opõe, mas se completam. Mestiços por sua vez, são os cruzamentos que “não levaram à fusão de opostos, mas à tensão permanente no próprio campo de expressão, gerando constantemente novos e complexos sentidos”.

Louppe (2000) aplica esses conceitos ao escopo da dança categorizando os cruzamentos como mestiços: aqueles que não acometem os corpos a modificações internas, de modo que se percebe seu cruzamento apenas no sentido maior ou “superficial”, “enriquece-o pela acumulação de outras heranças genéticas ou culturais”. Híbridas seriam as danças que ao fundir outras linguagens ou técnicas, modificam sua estrutura “não sendo mais possível identificá-la enquanto uma técnica ou estilo específico de dança”. Portanto, os objetos artísticos que se caracterizam como híbridos, estão diretamente ligados ao conceito de ineditismo, característica fundamental da arte moderna.

Criação Coreográfica e rastros genéticos

A obra coreográfica “Ônix”, estreada em 2009, foi composta para o Ballet Ivone Freire - da cidade de Santa Maria no Rio Grande do Sul -. Essa escola trabalha ao longo de seus mais de 50 anos de história, principalmente com o Ballet (considerando a passagem de alguns professores com um histórico de criações coreográficas em dança moderna). No referido ano, o autor pode ministrar aulas de

dança moderna/contemporânea – preferencialmente - às alunas que faziam aula no nível avançado de ballet e que tinham interesse de participar da criação de uma coreografia resultante do processo das aulas.

O quórum para as aulas consistia em 5 bailarinas clássicas (dentre essas, apenas três participaram da coreografia), um homem iniciante no ballet, além do próprio professor/coreógrafo. Nesse primeiro momento os participantes apresentaram uma adequação favorável às propostas durante as aulas bem como nas condutas de laboratórios de criação. Uma vez que as aulas preparavam os corpos, e de certa forma “equalizavam” as diferentes características de cada corpo, era a aposta na unicidade que movia o propositor. A coreografia “Ônix” participou no ano de 2009 do festival “Vem Dançar” na cidade de Porto Alegre – RS – e também do Espetáculo de final de ano da (referida) escola.

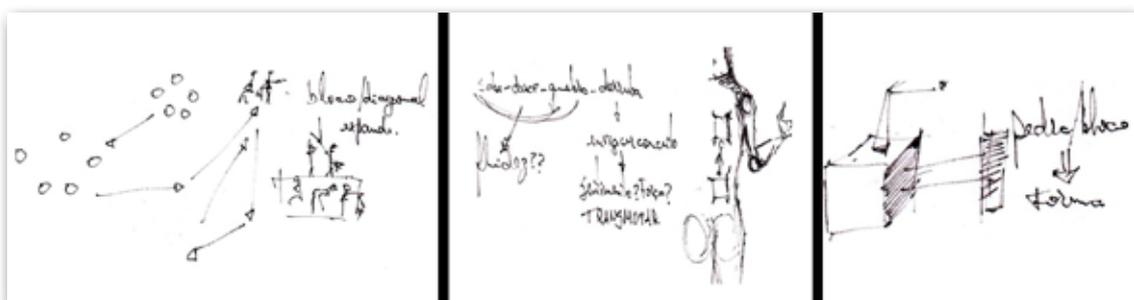


Imagem 1 – Fragmentos das anotações do coreógrafo quanto ao processo de criação de “Ônix” (2009)

As imagens acima deflagram rastros da gênese do processo de criação. É possível compreender esboços de deslocamentos, formas e figuras da cena. Esse padrão parece demonstrar a supremacia do geométrico, deflagrando uma coreografia fechada, onde a execução e reprodução de passos parece satisfazer-se em si mesma. Para Salles (2008) “a obra é, portanto, precedida por um complexo processo, feito de ajustes, pesquisas, esboços, planos”; desses esboços ou rastros encarregam as pretensões do coreógrafo quanto a caligrafia de sua obra. Com esse propósito, segundo Salles (2008):

[...] A Crítica Genética analisa os documentos do processos criativos para compreender, no próprio movimento da criação, os procedimentos de produção, e, assim, o processo que presidiu o desenvolvimento da obra. O crítico genético pretende tornar o

percurso da criação mais claro, ao revelar o sistema responsável pela geração da obra (SALLES, 2009. p. 28)

Após seis anos, em 2015, e de ter ingressado na Pós Graduação – Especialização em Dança UFRGS – o coreógrafo teve a oportunidade de participar do IV ANDA (Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança), onde inscreveu a Coreografia “Ônix” (imagem 2) na mostra de trabalhos artísticos. Nesse momento propôs a retomada dessa coreografia a quatro amigos: dentre eles dois acadêmicos de Graduação em Dança, uma educadora física e uma artista visual, além do coreógrafo; ambos os bailarinos com diferentes vivências em dança (tempo de experiência e estilos) de modo que além do coreógrafo, nenhum deles havia participado da versão original de 2009.



Imagem 2 – Remontagem da Coreografia “ÔNIX” (ANDA-2015).

Fotos: Bianca R. Durlo

(Re)criação em dança

A dança em um contexto histórico tem reservado escopos de manutenção de seus repertórios. Louppe (2012) nos diz que a notação Favier é utilizada para registrar a obra *Le mariage de la grosse Cathos* na Corte de Luís XIV, posteriormente superada pela notação Feuillet que se generaliza na Europa ao final do séc. XVII, ambas configuram-se como os primeiros sistemas de notação de dança, conservando seus parâmetros – espaciais, temporais e dinâmicos – e, sobretudo, conferindo às obras e seus respectivos criadores, seu valor autoral. As grandes companhias de Ballet ainda hoje revivem o acervo dos ballets de repertório, onde os sistemas de notação, os depoimentos pessoais de bailarinos e mestres de ballet dão o norte para a remontagem das

obras, bem como os registros em fotografia e vídeo. Em um primeiro momento a questão permeava o universo dos coreógrafos como mestres, ou gênios criadores, repercutindo discussões de originalidade e identidade. Ainda hoje apenas um reservado número de entidades é autorizado a adaptar ou remontar as obras do repertório clássico. Esse fazer relaciona-se com o conceito de 'remontagem' definido por Dantas (2012) no qual o propósito de preservar as obras relevantes historicamente busca a restauração das características originais da obra.

Louppe (2012) aponta para o conceito de *remake* apropriado por alguns artistas modernos como Mats Ek, Andy de Groat, Maguy Marin e Angelin Preljocaj – que consiste no uso de temas utilizados em *ballets* consagrados como Giselle, O Lago dos Cisnes, Bayadère, configurando a concepção de obras completamente diferentes. Para esse contexto o termo 'recriação' torna-se mais coerente, pois [...] postula uma relação menos restritiva e mais aberta com a obra original (DANTAS 2012). Outros artistas a adotarem procedimentos de recriação são Annabelle Gamson, recriando solos de Isadora Duncan em 1970 e posteriormente de Mary Wigman, bem como o grupo francês Quatour Albrecht Knust, que nos anos 2000 e 2001 dedicam-se a releitura de projetos desenvolvidos por artistas da dança pós-moderna (BANNES, 1987 *apud* DANTAS 2012).

Bourriaud (2009) nos esclarece que de modo geral a produção de arte dos anos 1980 [...] criticava as noções de autor ou de assinatura, mas sem as abolir. Mostra-nos ainda que a partir dos anos 1990, o cruzamento de obras ou linguagens já existentes configura a prática de [...] inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações [...] selecionando objetos culturais e inserindo-os em contextos definidos. Transpondo essa noção para o campo da dança, em específico para a recriação em dança, propomos que um acervo de danças contemporâneas atue como esse objeto deflagrado por Bourriaud (2009), sendo possível [...] pensar que as obras [...] ou a própria dança [...] propõem enredos e que a arte é uma forma de uso do mundo, uma negociação infinita entre pontos de vista.

Neste fluxo, entendemos que a dança e as relações que ela cria com o mundo, materializa, de uma ou outra forma, seu posicionamento quanto ao tempo e o espaço nos quais está inserida. Sendo assim, competem à recriação em dança os procedimentos

relacionais entre o acervo das danças contemporâneas (ou seja, nossa herança coreográfica) e o meio que o cerca.

Relatos e registros documentais apontam para construções (obra e processo) em dança contemporânea desde 1974 no Rio Grande do Sul (DANTAS, 2012). São décadas recentes, mas que despontam para o interesse tanto de “artistas quanto de pesquisadores no âmbito da academia” de revisitar as danças que povoam “nossa herança coreográfica”.

Entendemos a (re)criação em dança como forma de dar voz, ou ainda, dar corpo à memória da dança pois deflagram:

[...] procedimentos técnicos, criativos e pedagógicos (ou seja, a poética) que sustentam os processos de realização dessas obras e que se multiplicam e se potencializam em cada pessoa que participa de um ou de todos os momentos destes processos. (DANTAS, 2012. p. 8)

Reconhecemos nesta perspectiva, como nos aponta Dantas (2012), que a (re)criação em dança só é possível com a participação ativa “daqueles que se dedicam a sua reconstrução”. A intervenção entre os que chamamos de intérpretes criadores, se cruza com os traços dos registros das obras em questão deflagrando ações poéticas. Para Dantas (2012) a ação poética “se dá no jogo entre o que já existe e serve de inspiração para a criação e a recriação coreográfica e o que os artistas de dança desejam e perseguem em cada criação”.

É sabido que em grande parte dos casos de recriação em dança contemporânea, os bailarinos acabam interferindo ativamente no processo e consecutivamente no objeto final, ou seja, atuando como intérpretes criadores, mediados pelo coreógrafo.

No campo da dança e das práticas cênicas o corpo é entendido como lugar interferido e consecutivamente interferidor, constituído/constituente de seu meio. Seguindo essa premissa conceitual, caminharemos para uma confluência com a idéia de DANTAS (2012) quando propõe que “dançar ainda é uma das melhores maneiras de celebrar a dança e sua memória”. Por essa perspectiva, apontaremos para a recriação como instrumento metodológico capaz de satisfazer e carnificar a memória da dança em um fazer transacionista, como nos ensina Eco (1976):

[...] o processo de conhecimento é, justamente, um processo de transação, uma fatigante: diante do estímulo original o sujeito intervém carregando para a percepção atual a memória de suas percepções passadas, e é só assim que participa da formação da experiência em processo [...] (ECO, 1976. p. 72)

Eco (1976) nos aponta para as idas e vindas de nosso contato com um referencial estético específico (nesta pesquisa visitado através da coreografia “Ônix”). Neste trânsito as possibilidades interpretativas e de relacionamento com o referencial, geram um efeito dominó, de refino da percepção, onde a leitura deste acervo se aprofunda, resignificando-o. Por outro lado, atentamos para a quebra desse caminho de aprimoramentos, uma vez que se perca o estímulo para tais referenciais. Conforme Eco (1976) [...] ao invés de serem um produto espontâneo da memória excitada, constituem-se como esquemas, resumos de lembranças anteriormente carregadas [...] resolve-se dentro de um esquema convencional em que nossa sensibilidade, demasiadamente solicitada, deseja repousar.

Na segunda metade do ano de 2015 - e no desejo de que a coreografia “Ônix” permanecesse viva - o coreógrafo inscreveu a referida obra no mostra artística do evento acadêmico II SEDANCE (Seminário de Dança, Contemporaneidade e Educação), onde se propôs auto-desafios em termos conceituais e estruturais da coreografia de forma a lacerar os padrões que faziam-na tão finalizada. O primeiro desafio foi compor uma nova caligrafia a partir de três corpos, diferente da primeira e segunda versões onde cinco bailarinos dividiam a cena. O segundo e mais proveitoso desafio consistia no fato de que um dos participantes era um corpo dançante com recentíssima experiência em dança. A segunda bailarina havia participado da segunda versão e o terceiro participante - o coreógrafo.

Diferente do processo inicial de 2009, a versão “Ônix: e por que não?” deflagra influências aproveitadas de um eixo compositivo que parte dos sentidos, de significações, sentimentos. O próprio título alterado levou em consideração um poema sugerido pela organização de um evento chamado “Eu conto a minha História”, onde artistas são convidados a confrontar sua obra com relatos de pacientes que tiveram câncer de mama.

Os participantes de “Ônix: e porque não?” tiveram acesso aos vídeos da primeira e segunda versão de “Ônix” e relataram suas percepções quanto à coreografia:

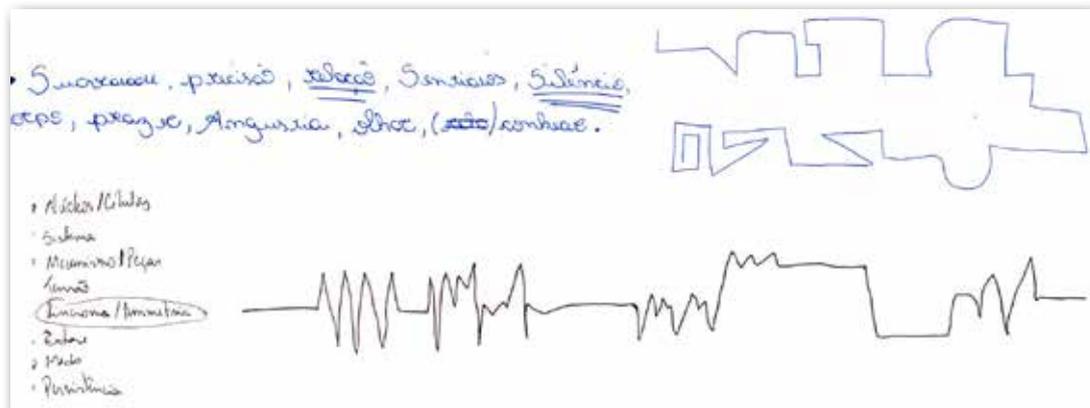


Imagem 3: Anotações dos bailarinos quanto às suas percepções em relação aos vídeos da coreografia “Ônix” (2009/2015)

Nas imagens é possível inferir que a percepção do bailarino com vivências curtas prende-se a aspectos predominantemente formais, enquanto a bailarina (participante da versão anterior) demonstra além desses, sua relação com aspectos subjetivos da sensação, da maneira como se relaciona com a obra. Essas “interpretações” ou “relações” díspares com a obra propuseram que a caligrafia do coreógrafo se tornasse híbrida uma vez que instigava que os intérpretes abandonassem o “lugar” de “reprodutores ou tarefeiros” do movimento. Para Canclini (2015) “às vezes, os “grupos de apoio” (intérpretes, atores, editores, operadores de câmera) desenvolvem seus próprios interesses e padrões de gosto, de modo que adquirem lugares protagônicos na realização e transmissão das obras”.

Na construção das novas partituras de movimento coube ao coreógrafo propor aos intérpretes-criadores a escolha de alguns momentos da coreografia inicial que lhe atribuíam algum gosto ou sentido. A partir dessa escolha, deveriam desmembrar, desconstruir ou manter esta célula coreográfica, de modo que se a mantivessem, deveriam ao menos reconfigurar a imagem ou a partir disso propor novas tramas.

O lugar da “gestão” do coreógrafo com essa experiência consistiu em estar atento às observações apontadas na fase inicial, abraçando a nova configuração de sua caligrafia, para esse

entremeio de tantas falas que se entrecruzam era preciso ouvir. Pereira (2010) esclarece com exatidão este processo de escutas:

[...] o que o coreógrafo diretor mais precisa afinar no seu ofício é o sentido da escuta, acertar, errar, experimentar, observar e ouvir sempre o que está acontecendo nas entrelinhas dos ensaios, nas reações, ou não reações corporais dos intérpretes (PEREIRA, 2010. p. 140).

Considerações Finais

Percebe-se ao analisar os processos poéticos que constituem a (re)criação, que a predisposição do coreógrafo e suas proposições ao visitar suas próprias obras serão fatores decisivos para que esses processos sejam entendidos como mestiços ou híbridos.

Quando um coreógrafo busca corpos com históricos semelhantes, principalmente quanto à sua técnica, ou ainda, quando expõe os bailarinos a longos períodos de aulas ou laboratórios, é propenso que se busque por uma (re)criação com elementos híbridos, ou seja, com ações poéticas híbridas, onde os cruzamentos se equalizam e dialogam para um resultado homogêneo.

Por outro lado, um coreógrafo que busca por confrontações, ou por padrões cenicamente dicotômicos, adota condutas de valorização das diferenças, resignificando sua obra a partir de procedimentos poéticos mestiços.

Em ambos os casos consagram-se os discursos de memória, de tornar obras e procedimentos reinventáveis e consecutivamente vivos, partilháveis do novo tempo em que se instauram, negando ou reiterando as mudanças das condições históricas e sobretudo contemplando as transformações da corporeidade que o gera. Atentamos para o instrumento metodológico que se mostra: a recriação – permite a aproximação e experiência teórico/prática dos traços/procedimentos de criação em dança dos últimos quarenta anos. Esse confronto de fazeres possibilita que novas relações surjam, dessa vez, distanciada, segundo Charréu (2015), da simples abordagem de cunho factual, descritivo e contextualizado, de seu valor de obra. Estamos de acordo com a abordagem histórica da dança contemporânea tratada como enfoque radicalmente questionador e problematizador.

Charréu (2015) em seu texto *Sobre a necessidade permanente*

de (re)definir um campo de estudo quando nos referimos à cultura visual sob uma perspectiva pedagógica, diferencia “fenômenos (aparatos) visuais de eventos (ou acontecimentos) da cultura visual”. O primeiro é definido como [...] tudo aquilo que nós escolhemos para nos relacionarmos com algo por meios que requerem, claro, o uso da visão [...] configura [...] alguns artefatos, que na tradição ocidental do olhar, detinham - hierarquicamente - certa posição de relevo. Já os “eventos da cultura visual”, [...] denotam uma série de interações complexas que têm lugar ‘entre o que vê’ e ‘o que é visto’.

Aproximar a dança e cultura visual, ou ainda, a recriação em dança como instrumento metodológico, vinculado a estratégias da cultura visual, propõe um aprofundado manuseio das condutas de pesquisa e educação. Fugiremos então de uma proposição vaga ou generalizada do termo cultura visual em dança.

Normalmente, as abordagens históricas das danças modernas, pós-modernas e contemporâneas são estudadas restritamente em seus aspectos: formais, iconográficos/iconológicos, formalistas e compositivos. Entendemos a importância desse padrão tradicional, entretanto, a recriação em dança oferece um maior/melhor aproveitamento, um refino crítico/poético da nossa - herança coreográfica - quando a aproximamo-la da cultura visual, que para Charréu (2015) refere-se à:

[...] métodos de interpretação e investigação surgidos a partir do debate pós-estruturalista trazido por Foucault, Derrida, Deleuze e Guattari, entre outros, e das contribuições da história cultural da arte, dos estudos culturais, dos estudos feministas, dos estudos dos media, entre outras áreas que ainda estão manifestando apreciável pujança na atualidade (CHARRÉU, 2015. p. 168).

Neste contexto, a recriação em dança cumpre a perspectiva performativa da cultura visual, onde o intérprete atua como autor/ (co)autor, apropriado do acervo que constitui uma determinada herança coreográfica, negando a qualidade de simples reproduzidor do mesmo. A recriação, enquanto instrumento metodológico possibilita a releitura das obras, das motivações para determinado conjunto de obras, ou mesmo dos procedimentos de criação coreográfica.

Quando discorremos sob a luz da dança contemporânea, precisamos que o tempo em que se inserem os procedimentos seminais da mesma, não está cronologicamente distanciado do nosso fazer,

nos parece então, instigante que bebamos dessas fontes como forma de 'abraçar' ou negar com propriedade aquilo que nos antecede, que segundo Charréu (2015)

[...] só será possível se conhecermos o território para onde 'não' queremos ir regressivamente [...] para permitir que se exercitem outras possibilidades [...] educacionais [...] e [...] outras formas de nos constituirmos sujeitos (CHARRÉU, 2015, p. 172).

O corpo, lugar de tomadas de decisões, lugar da memória dançada é também lugar educativo, pedagógico. Quando nos colocamos dispostos a vivenciar a nossa herança coreográfica através da recriação, estamos propondo que o corpo seja lugar de intercâmbios de afetos entre memória, individualidade, coletividade, meio, media, ambiente e tantos outros fatores que competem à nossa visão/percepção de mundo. Coloca o corpo como propositor/potencializador de outras possibilidades de entendimento e compreensão, permitindo que sejam gerados discursos abertos sobre nossa herança, "não tendenciosos", tampouco "unívocos". (ECO, 1976. p.280)

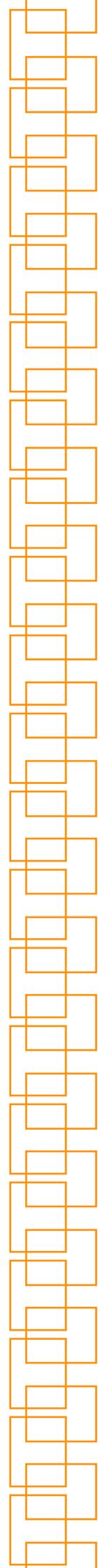
Referências

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós Produção**: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CATTANI, Icleia Borsa. Cruzamentos e tensões: Mestiçagens na arte contemporânea no Brasil e no Canadá. **Interfaces BrasilCanadá**, v. 6, n. 1 e 2, p. p. 109-130, 2012.

CHARRÉU, Leonardo. Sobre a necessidade permanente de (re)definir um campo de estudo quando nos referimos à cultura visual sob uma perspectiva pedagógica in OLIVEIRA, Marilda Oliveira de (org). **Arte, Educação e Cultura**. 2ª ed. Santa Maria: Editora UFSM, 2015, p. 165-179.



DANTAS, Mônica Fagundes. Desejos de Memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul. **Cena**, n.11, 2012.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. 1ª edição portuguesa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES-BOÇO**: Espetáculo cênico com alunos do Instituto de Arte da UNICAMP. São Paulo: Annablume, 2010.

TAVARES, Luciano Correa. O espetáculo Bundaflor, Bundamor: um estudo de fontes de informação sob o ponto de vista da crítica genética. 2014.

SALLES, Cecilia Almeida. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: EDUC, 2008.